Ewa MIODOŃSKA-BROOKES

„ZDOBYWAJ CO DZIEŃ BOGA I SIEBIE NA NOWO..." Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego*

Potężne wołanie o wolę, czyn i heroizm wyrasta u Wyspiańskiego ze swoistego podłoża, nie jest tylko powtarzaniem cudzego programu lub zastosowaniem cudzych koncepcji i haseł na gruncie polskim.

Twórczość Stanisława Wyspiańskiego rozpatrywana w aspekcie problematyki religijnej stawia przed badaczem liczne przeszkody i wątpliwości, które chyba nie dadzą się rozwiązać w żadnym modelu interpretacji[1]. Do przeszkód istotnych, choć, zdawać by się mogło, czysto formalnych, należy szczególna właściwość osobowości artystycznej autora *Wesela*, ujawniająca się w daleko idącej kategoryczności i apodyktyzmie połączonych z brakiem ostrości i konsekwencji intelektualnej sformułowań ideowych. To spostrzeżenie dotyczy zarówno pojedynczego utworu traktowanego jako integralna całość (choć w różnym stopniu), jak też „dzieła życia" rozwijającego się z wyjątkowo intensywnym poczuciem ubywania czasu danego człowiekowi do wypełnienia.

Szczególnym rodzajem tak rozumianych trudności interpretacyjnych jest status postaci dramatycznych kreowanych przez artystę. Charakter ich przeżyć i działań, spazmatyczne napięcie, z jakim dopełniają swe losy, ich zakorzenienie w tradycji kulturowej (zwłaszcza polskiej, która prowokuje ich autotematyczne rozumienie) sprawiają, iż czytelnicy dramatów Wyspiańskiego z reguły skłonni są traktować poszczególne postacie, ich postawy i formułowane przez nie deklaracje jako wyznania autorskie czy też jako maski i role tego samego człowieka artysty. Tymczasem, jak się zdaje, zarówno poetycka koncepcja świata – całość przez pisarza kontemplowana, jak i dość wyraźnie formułowane w studium o *Hamlecie* wskazania dotyczące procesu twórczego oraz stosunku zachodzącego między dziełem a osobą autora zmuszają do daleko idącej ostrożności wobec takich hipotez. Każą zatem szukać sygnatury autorskiej raczej na płaszczyźnie pytań, otwierania problemów, na drodze spojrzenia kierowanego

---

* Tekst publikowany wcześniej w tomie: E. Miodońska-Brookes, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 11-43, Towarzystwo Autorów i Wydawnictw Prac Naukowych „Universitas".

[1] Zwróciła na to uwagę A. Łempicka w książce *Wyspiański pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków 1973, omawiając szeroko i subtelnie problemy idei metafizycznych w dramatach Wyspiańskiego i wysuwając szereg zastrzeżeń pod adresem ich religijnej interpretacji.

od etapu i postawy przezwyciężonej, „przewalczonej w sobie"[2], już rozpoznanej – ku nieznanej jeszcze możliwości. Zatem – nie gotowe, statyczne, nieruchomione w określonej i jednej formule rozwiązania, lecz raczej ruch między nimi, napięcie między owymi statycznymi momentami umożliwiają zbliżenie do poszukiwanego kształtu światopoglądu autorskiego.

Zagadnienie sposobu traktowania bohaterów dramatycznych w tekstach Wyspiańskiego stawiam tu od razu jako kluczowe ze względu na dwie przesłanki. Pierwszą stanowi konieczny związek między osobą ludzką a czymś, co rozumiemy przez światopogląd czy choćby sposób świadomego przeżywania relacji między „ja" i „nie ja". Drugą widziałabym w genologicznej naturze tych tekstów. Człowiek, osoba ludzka, jest wszak w dramacie najbardziej fundamentalnym momentem, niezależnie od tego, jak się odniesiemy do klasycznych rozróżnień arystotelesowskich, związanych z charakterystyką tragedii i komedii, to znaczy do zagadnienia prymatu mythos (akcji) lub ethos (charakteru). Z tego punktu widzenia patrząc, wydaje się, iż pierwszorzędnym problemem w tekstach Wyspiańskiego stawianym kategorycznie jest sposób artykułowania niezgody na brak sensu istnienia, na jego absurdalność. Wszechobecność i siła tego imperatywu w jego dramatach implikuje zaciekłość, z jaką tropi on i odsłania wszelkie formy przyzwyczajenia i przyzwolenia na egzystencję pozbawioną sensu, nieuzasadnioną. Stąd, jak sądzę, postawienie w centrum dramatów indywidualnych i zbiorowych przejścia kategorii przeznaczenia w kategorię powołania, stanowczy postulat spojrzenia serio na istnienie, obsesja prawdy i kłamstwa, najgłębszy związek pojmowania śmierci z przeżyciem pełni sensu i wartości życia, uparte przypominanie o odnowicielskiej, zmartwychwstańczej perspektywie wizji eschatologicznej. Stąd wreszcie specyficzny dialog pomiędzy Sędzią Odwiecznym a człowiekiem biorącym na siebie ciężar funkcji sądzenia, dialog możliwy dzięki Słowu – znakom stawianym przed oczy człowieka przez Sędziego Odwiecznego.

Pora zasygnalizować sferę innego rodzaju trudności interpretacyjnych, jakich nie szczędzą teksty Wyspiańskiego. Najlapidarniej, ale chyba zbyt skrajnie, określił je Czesław Miłosz[3], stwierdzając, iż treść teatru młodopolskiego wieszcza jest już tylko nacjonalistyczna, a nie religijna. Wydaje się, iż na drastyczności tego twierdzenia zaważył taki ogląd twórczości Wyspiańskiego, w którym dramaty listopadowe, *Wesele* czy *Wyzwolenie* zepchnęły po trosze z pola widzenia inne utwory; zarazem wewnątrz tej listy dokonuje się znamienna redukcja doświadczenia egzystencjalnego do historycznego istnienia zbiorowości narodu. W tym bowiem kontekście nabierają wyrazistości tematy „klucze": zniewolenie,

[2] Termin pojawiający się w listach poety do A. Chmiela (np. z 7 i 13 VIII 1904) oraz związany z interpretacją procesu twórczego w studium o *Hamlecie*. Por. E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1972.

[3] Zob. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 109.

wina, ofiara, walka, cierpienie i nieszczęście, relacje między istnieniem poszczególnym i zbiorowym. Pewną możliwość osłabienia tego wyroku interpretacyjnego można by zobaczyć w odwołaniu się do znamiennego dla Wyspiańskiego ujęcia poznania, ujęcia, w którym odrzuca on wyłączność abstrakcyjnej spekulacji intelektualnej, jak i wyłączność intuicyjnej, irracjonalnej jedności podmiotu z przedmiotem, której narzędziem byłaby przede wszystkim wyobraźnia. Tylko konkretne i całościowo traktowane doświadczenie istnienia podmiotowego może być drogą poznania, może prowadzić do prawdy, może dopełnić się śmiercią-owocem. Jako niezbędna konsekwencja narzuca się tu zatem materia poznania, w którym nie podlega ostremu przeciwstawieniu doświadczenie zbiorowego podmiotu historii i doświadczenie osoby ludzkiej. In concreto, jest to zatem doświadczenie człowieka-Polaka. Poza ten układ Wyspiański raczej nie wykraczał, choć często dotkliwie odczuwał jego ograniczenia. W tym też układzie badacz jest zmuszony szukać i jeśli to zgodne z rzetelnym postępowaniem analitycznym, odsłonić religijny horyzont postawy pisarza.

Trzeci wreszcie zakres trudności lektury dzieł Wyspiańskiego nastawionej na tropienie obecności lub braku postawy religijnej w jego utworach wynika z mocno zakorzenionej wśród badaczy Młodej Polski, chyba uzasadnionej, nieufności do języka, jakim przemawiają do nas artyści tamtej epoki. Dwa zwłaszcza momenty będą tu istotne. Po pierwsze, zamiłowanie do wykorzystywania gotowych, istniejących w tradycji kulturowej form i znaków, których używa się jednak z niebezpieczną swobodą dla wyrażania nowego, czasem wręcz obcego im sensu. W tym zakresie dotyczy to w dużej mierze motywiki religijnej i mitologicznej. Po drugie, zjawisko istotne dla odbioru kultury młodopolskiej, uleganie modom, a niekiedy głębszej fascynacji formułami stojącymi na pograniczu refleksji filozoficznej i wypowiedzi artystycznej, wyrażającymi w sposób radykalny sytuację kryzysu kultury europejskiej w drugiej połowie XIX wieku. Szczególnie znamienny jest tu casus formuł Nietzscheańskich, które w ogromnym stopniu przesyciły także polską literaturę przełomu XIX i XX wieku. Właśnie bardziej formuł, a nie istoty refleksji i postawy za tymi formułami stojącej. To przyswojenie formuł stwarza nieraz pozory głębszego związku myśli i formacji filozoficznej Młodopolan z koncepcjami autora *Zaratustry*. Oczywiście nie zawsze da się tak jasno uwypuklić pozorność owego przylegania myśli narzuconą przez język, sposób wyrażania, jak na przykład udało się badaczom w stosunku do Leopolda Staffa[4], którego twórczość wyjątkowo precyzyjnie pozwala rysować mapę punktów istotnie zbieżnych i tylko powierzchownie wspólnych. Częściej jest to zadanie bardzo żmudne a i nie zawsze w pełni wykonalne. Tu należy więc tylko zasygnalizować intuicję ogólną w odniesieniu do przypadku Nietzsche-Wyspiański. Trudno postawić na rze-

[4] Por. A. Szczerbowski, *Leopold Staff*, „Pamiętnik Literacki" 39(1950) s. 99-120; J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Kraków 1973.

czywiście wspólnej płaszczyźnie tak istotne dla autora *Poza dobrem i złem* pojmowanie religii wyłącznie w aspekcie zakazu, kary i potępienia oraz ideę niewinnego stawania się z obsesyjnymi problemami Wyspiańskiego, które wyliczymy tu w dużym skrócie: uparta obecność motywu winy, skażenia, wyczuwalność rysu etycznego w całości bytu, a zwłaszcza w istnieniu ludzkim, namiętne pragnienie oczyszczenia, niezmiernie poważne pojmowanie grzechu jako stanu przyrodzonego człowieka, obsesja upadku i dźwigania się z niego. Na wyraźny brak współbrzmienia myśli Nietzscheańskiej w jej wątku pogardy i odrzucenia charakterystycznym dla koncepcji nadczłowieka z postawą Wyspiańskiego wskazuje bardzo intensywnie przeżywana przez polskiego pisarza potrzeba „przerabiania" swoich współczesnych, którym nieustannie aplikował kurację wstrząsową[5]. Takie kreacje, jak król Bolesław czy zwłaszcza Konrad z *Wyzwolenia*, mogą być widziane raczej jako indywidualna rozprawa z podobnymi ideami, jednak wypływającymi z typowych dla polskiej tradycji (zwłaszcza romantycznej) wahań między postawą sytuowania siebie ponad i poza społeczeństwem a poczuciem najsilniejszego z nim związku. Widzieć więc w tych postaciach można próbę dramatyzacji procesu „przewalczania" ich w sobie, uwalniania się od nich, w czym pomocne okazują się niektóre wątki polskiej tradycji romantycznej, a z czasem i tradycja staropolszczyzny. Potężne wołanie o wolę, czyn i heroizm wyrasta u Wyspiańskiego ze swoistego podłoża, nie jest tylko powtarzaniem cudzego programu lub zastosowaniem cudzych koncepcji i haseł na gruncie polskim. Do innego też domu zdaje się zmierzać myślenie Wyspiańskiego i myślenie Nietzschego. Sądzę, iż właściwe autorowi *Akropolis* gwałtowne pragnienie współdziałania człowieka z całościowo niedostępną jego rozumowi odwieczną myślą Boga i wolą Boga spokrewnia Wyspiańskiego w pewnej przynajmniej mierze raczej z pewnymi wątkami myśli M. Zdziechowskiego.

Ponieważ jednak utworom Wyspiańskiego daleko do jasności i jednoznaczności światopoglądowej, zdecydować się należy na postępowanie niezbyt ambitne i niewyczerpujące, to znaczy na próbę przedstawienia refleksji skupionych wokół jakiegoś wybranego zagadnienia, poprzez które można by zobaczyć ich religijny horyzont. Zagadnienie to określimy tymczasem czysto hasłowo: Sędzia, Sądzić, Sądzony.

I

Lekturę dramatów Wyspiańskiego, nastawioną na rysujący się w nich obszar problematyki religijnej, zacznijmy od wypunktowania spraw leżących nie-

[5] Innego zdania jest A. Łempicka, por. *Nietzscheanizm Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki" 49(1958) z. 3, s. 37-66; *Wyspiański pisarz dramatyczny*, s. 33-43, 101-111.

jako na powierzchni. Idzie tu o występowanie postaci, wątków, obrazów wywodzących się z kręgu biblijnego czy wprost do Biblii odsyłających. I pod tym względem wykazuje poeta daleko idącą odrębność w stosunku do swych kolegów po piórze. Zważywszy popularność w literaturze Młodej Polski takich postaci biblijnych, jak Judasz, Maria Magdalena, św. Jan Chrzciciel czy Salome, biorąc pod uwagę ogromną różnorodność motywów szatańskich, lucyferycznych, wątki buntu, kuszenia Chrystusa bądź człowieka, powtarzalność wizji eschatologicznej jako katastrofy, przekleństwa i gniewu Boskiego, wyjaławiającego i unicestwiającego ludzkość, można zaryzykować twierdzenie, że wybory Wyspiańskiego kształtują się odmiennie i pomijają wiele z tych kluczowych motywów modernizmu.

W jego wyborach prymat należy do ksiąg Starego Testamentu, i to w dość szerokim, a zarazem nietypowym zakresie. Najpierw wymienić by trzeba księgę, której sentencje jak gdyby patronują całości dorobku Wyspiańskiego, są zarazem drogowskazami ustalającymi kierunki jego religijnego, a także etycznego nastawienia, dadzą się odnaleźć jako głęboko tkwiący podkład jego sposobu ujmowania bytu i egzystencji w ścisłym związku z problematyką etyczną. Mowa tu o Księdze Mądrości Syracha. Jako zupełnie wstępną sugestię proponuję sporządzić krótką listę cytatów, które zdają się najlepiej wyrażać tę intuicję interpretacyjną, w której nie chodzi przecież o ustalenie wpływów w dosłownym tego słowa znaczeniu. A oto one:

„Za sprawiedliwość walcz dla duszy twojej i bij się o prawdę aż do śmierci, a Bóg za ciebie zwalczy nieprzyjaciół twoich" (4, 33).

„Nie bądź prędkim w języku twoim, a niepożytecznym i niedbałym w uczynkach twoich" (4, 34).

„Bóg od początku stworzył człowieka i zostawił go w mocy rady jego. [...] Położył przed tobą ogień i wodę; do czego chcesz, wyciągnij rękę twoją. Przed człowiekiem żywot i śmierć, dobro i zło; co mu się podoba, będzie mu dane" (15, 14. 17-18).

„I wszystkie dzieła ich są jak słońce przed obliczem Bożym, a oczy Jego bez przestanku patrzą na ich drogi" (17, 17).

„Biada człowiekowi dwoistego serca i ustom złośliwym, i rękom źle czyniącym, i grzesznikowi, który po ziemi chodzi dwiema drogami. Biada tym, którzy są trwożliwego serca, którzy nie wierzą Bogu, i dlatego też nie będą mieli obrony od Niego" (2, 14-16).

„Póki jeszcze zdrów jesteś i oddychasz, niechaj cię nie wypiera żadne ciało [...]. We wszystkich sprawach twoich miej sam zwierzchność. Nie czyń zmazy sławie twojej" (33, 21-24).

„[...] sny wynoszą nieroztropnych. Jak ten, co chwyta cień i wiatr goni, tak i ten, który daje wiarę snom kłamliwym. To wedle tego: widzenie senne; przed obliczem człowieka podobieństwo człowieka. Od nieczystego co będzie oczyszczone? a od kłamcy co prawdziwego będzie powiedziane? [...] jeżeli nie od

Najwyższego zesłane jest nawiedzenie, nie przykładaj do nich serca twego" (34, 1-4. 6)[6].

Po Księdze Syracha należy od razu położyć Genesis, a w niej szczególnie istotne figury podstawowej problematyki upadku, grzechu, pokuty i pojednania oraz wątek wybrania, a więc korowód postaci wiązanych konfliktem winy, zemsty, kary i ekspiacji: Kain i Abel, Jakub i Ezaw, Dawid i jego bracia, Dawid i Saul, Dawid i Absalom. Z naciskiem rozwija też Wyspiański w swych tekstach topos przymierza czy przysięgi wiążącej człowieka z Bogiem i z drugim człowiekiem, podejmuje charakterystyczny dla ksiąg prorockich (zwłaszcza Izajasza) i królewskich motyw samotności, przeżycia izolacji i oddzielenia wśród swoich oraz ostro rysujące się zmaganie pychy i pokory odsłaniającej poczucie

---

[6] Tekst Księgi Mądrości Syracha, czyli Eklezjastyka, cytujemy w tłumaczeniu J. Wujka, dla porównania podajemy przykłady zaczerpnięte z Biblii tysiąclecia, wydanie 2. zmienione, Poznań-Warszawa 1971.

„Aż do śmierci idź w zapasy o prawdę,
a Pan Bóg będzie walczył o ciebie" (4, 28).

„Nie bądź odważny w języku,
a gnuśny i leniwy w swych czynach" (4, 29).

„On na początku stworzył człowieka
i zostawił go własnej mocy rozstrzygania. [...]
Położył przed tobą ogień i wodę,
co zechcesz, po to wyciągniesz rękę.
Przed ludźmi życie i śmierć,
co ci się podoba, to będzie ci dane" (15, 14. 16-17).

„Wszystko, co czynią, jest przed Nim jak słońce,
a oczy Jego są ustawicznie na ich drogach" (17, 19).

„Biada sercom tchórzliwym, rękom opuszczonym
i grzesznikowi chodzącemu dwiema ścieżkami.
Biada sercu zniechęconemu; ponieważ nie ma
ufności, nie dozna opieki" (2, 12-13).

„Póki żyjesz i tchnienie jest w tobie,
nikomu nie dawaj nad sobą władzy. [...]
W każdym czynie bądź tym, który góruje,
i nie przynoś ujmy swej sławie!" (33, 21. 23).

„[...] marzenia senne uskrzydlają bezrozumnych.
Podobny do chwytającego cień i goniącego wiatr
jest ten, kto opiera się na marzeniach sennych.
Marzenia senne podobne są do obrazów w zwierciadle,
naprzeciw oblicza – odbicie oblicza.
Co można oczyścić rzeczą nieczystą?
Z kłamstwa jakaż może wyjść prawda? [...]
Poza wypadkiem, gdy Najwyższy przysyła je jako nawiedzenie,
nie przykładaj do nich serca!" (34, 1-4. 6).

przynależności do ładu nadnaturalnego. W tym też związku trzeba przypomnieć odniesienia do Księgi Psalmów i Pieśni nad Pieśniami. Posługuje się też Wyspiański zaczerpniętym najpierw z Księgi Daniela, potem z Ksiąg Machabejskich motywem świętokradztwa, profanacji, by połączyć go z czasem z podstawowym ujęciem grzeszności człowieka kalającego czy profanującego świat. Wszystkim tym tematom patronuje zmaganie się z predestynacyjnym pojmowaniem losu ludzkiego, który poeta stara się ukazać jako żywą świadomość zadania czy wezwania skierowanego przez Boga do człowieka, zadania, które trzeba w najwyższym napięciu woli, serca i wyobraźni odgadywać, heroicznie podejmując hazard błędu, rozminięcia się z intencją roli proponowanej człowiekowi przez Boga. Rezultatem tej „interakcyjnej" relacji Bosko-ludzkiej jest zainteresowanie sposobami prowadzenia dialogu przez jej partnerów; mowa – słowo Boga do człowieka, a więc różne obrazy epifanii i natchnień Boskich kształtowane również na podstawie wzorców obrazowania starotestamentowego, skupione wokół pojęcia Rex Tremendae Majestatis. Cały ten krąg zagadnień związany został przez Wyspiańskiego z pojmowaniem Boga jako Stwórcy, jako Prawdy i jako Sędziego o surowym obliczu Pana.

Charakterystyczny dla światopoglądu Wyspiańskiego wydaje się sposób, w jaki w jego dramatach obecne są osoba Chrystusa i wątki ewangeliczne. Z jednej strony trzeba postawić tę ich wersję, która służy przede wszystkim walce z romantycznym i postromantycznym kultem martyrologii, ale która niekiedy odsłania grozę religijnego przeżycia nieszczęścia jako radykalnego oddzielenia od bytu prawdziwego, radykalnej samotności i opuszczenia. Z drugiej strony wydobyć należy nawiązania do biblijnej, a także liturgicznej tradycji idei Zmartwychwstałego Zwycięzcy Śmierci[7], odradzającego człowieka i wszelki byt, oraz do obrazu Chrystusa-Sędziego, najpełniej rozwijanego w Ewangelii św. Jana[8]. Osoba Chrystusa, sytuacje ewangeliczne wypełniające ziemską biografię Syna Bożego pojawiają się jednak w utworach Wyspiańskiego raczej nie wprost, lecz jako wzorce, na których oparta została koncepcja bohaterów ludzkich i ich ludzkiego doświadczenia. W kategoriach sakralnych zostają więc ujęte dwie podstawowe Chrystofanie – Boże Narodzenie i triumf Zmartwychwstania, natomiast dzieło zbawienia przez cierpienie i mękę krzyżową – raczej w kategoriach humanistycznego heroizmu.

Specjalną pozycję zdaje się zajmować w świecie wewnętrznym Wyspiańskiego idea Chrystusa-Sędziego, którą poeta łączy niekiedy z obrazem Zmartwychwstającego i z paruzją, jak na przykład w *Akropolis*. Częściej jednak idea ta funkcjonuje jako dający się wyczuć w lekturze horyzont odniesienia dla sądu podejmowanego przez człowieka. W tym wypadku nacechowanie chrystolo-

[7] Por. E. Miodońska-Brookes, *Wawel-„Akropolis". Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980.

[8] Por. J 3, 17; 3, 19; 5, 30-33; 8, 16; 9, 39; 12, 31; 12, 47-49.

giczne nie zawsze jest dość czytelne. Można jednak mniemać, iż odwołanie do ewangelicznych motywów konfrontacji Chrystusa i świata jako swoistej wersji sprawowania sądu wyraża się w uporze, z jakim Wyspiański kształtuje postulatywnie wizję sędziego, który samą swą obecnością odsłania prawdę ludzkiego serca, miast ferować wyroki. Sędzia w tej wizji, przedstawiany niekiedy jak Chrystus, ocala i wskrzesza, a nie unicestwia i odrzuca. Zatem ta postulatywna wizja zakorzeniona jest prawdopodobnie z jednej strony w Janowej interpretacji sądu Chrystusa nad światem, z drugiej – w ewangelicznym epizodzie sądu nad jawnogrzesznicą. Z osobą sędziego wiąże też pisarza rys charyzmatyczny – misji wydobywania prawdziwego oblicza świata i każdego człowieka. Bardzo rzecz upraszczając, można w tym postulatywnym wyobrażeniu sędziego widzieć indywidualne przeżycie i rozwinięcie słów Chrystusa z Ewangelii św. Jana: „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem”[9].

Tak sprawowany sąd jest jednak w oczach Wyspiańskiego możliwy jedynie dla prawdy absolutnej – a więc dla natury Boskiej. Natura ludzka w tej samej sytuacji zawsze odsłoni ułomność, niepełność prawdy, zawsze przywiedzie do sądzącego winę, a funkcję sądzenia przekształci w uzurpację, która zabija. Przyjęcie na siebie roli sędziego, niezachwiana wiara w prawo do jej pełnienia przez naturę człowieczą jest więc wzięciem na siebie grzechu i w wypadku ludzkich bohaterów Wyspiańskiego nie przynosi samo w sobie ocalenia, musi zostać dopiero odkupione. Tak dokonuje się we wzorcu ewangelicznym radykalne rozdzielenie Boskiej i ludzkiej natury Chrystusa jako modelu postaciowego. Połączenie tych natur może się dokonać na innej płaszczyźnie, w której osoba Chrystusa traktowana jest jako wzorzec heroicznego sprostania smutkowi równającemu się śmierci. W ludzkim wcieleniu tej sytuacji Wyspiański zawsze wydobywa zasadnicze źródło tragizmu związane z wolnością jako wartością ambiwalentną, z przełamywaniem się przymusu właściwego determinacji i wolności właściwej heroicznemu dopełnieniu wezwania, posłannictwa. Wydaje się natomiast, że w utworach krakowskiego artysty brak istotnych nawiązań do ewangelicznych obrazów Chrystusa miłosiernego, do Boga litości, współczucia i przebaczenia, a przynajmniej są one bardzo rzadkie. Natomiast te właśnie aspekty pojawiają się w ujęciu motywów Maryjnych, rozwijając jak gdyby epitety Bożej Matki określanej jako Orędowniczka, Pani Łaskawa i Litościwa, Matka Czułej Opieki, Matka Bolesna. Nie są to jednak nawiązania biblijne sensu stricto, lecz raczej liturgiczne, a nawet literackie i ikonograficzne.

Kluczowe miejsce w wyobraźni Wyspiańskiego przypada natomiast motywom ogniskującym się wokół idei Ducha Świętego jako wcielenia łaski udzielanej człowiekowi przez Boga i jako najwyższej mocy twórczej działającej w ludzkim świecie i w historii. Motywika Ducha Świętego w utworach autora hymnu-orędzia *Veni Creator* wiąże się też z tematem Wcielonego Słowa, do-

[9] J 14, 6.

trzymania obietnic Boskich, ze zdolnością człowieka do tworzenia wspólnoty, u podstaw której legła idea Kościoła jako jedności w Duchu, idea sakramentalnej inicjacji takiej wspólnoty. I znów pomocne może się okazać odwołanie do Ewangelii św. Jana, w której najpełniej zostają wyrażone szczególne właściwości Ducha Świętego jako Pocieszyciela, Ducha Prawdy i jako twórczej obecności Boga w świecie[10].

Dla Wyspiańskiego ogromne znaczenie zdaje się też mieć odnowicielski i radosny rys przynależny Duchowi Świętemu oraz jego ścisłe zespolenie z każdą historycznie realną rzeczywistością. Pewne światło na sposób ujmowania istoty i funkcji Ducha Świętego przez autora *Akropolis* może rzucić przypomnienie rysunku jego mistrza, Jana Matejki, który w 1885 roku przygotowując projekty malowideł dla Politechniki Lwowskiej naszkicował Trójcę Świętą. Jej centralną postacią uczynił pełnego dynamizmu nagiego młodzieńca, który w strugach światła zstępuje w gwałtownym poruszeniu ku zarysowanej w dole ziemi. Artysta scalił kompozycję typowym znakiem trójkąta, ale z wierzchołkiem skierowanym w dół, operując też efektem podziału płaszczyzny na strefę intensywnego światła, wypełniającego właśnie ów trójkąt i obejmującego zarazem młodzieńczą personifikację Ducha Świętego, oraz na strefę półcienia, z której w górnym planie szkicu wychylają się ku sobie popiersia Boga Ojca i Syna Bożego. Obie te postacie scharakteryzował Matejko właściwymi im gestami i atrybutami. Ten chwyt kompozycyjny sugeruje, jak można sądzić, iż to właśnie osoba Ducha Świętego w pełni objawia ideę Boga, a zarazem wiąże ją ściśle ze światem ludzkim. Młodzieńcza postać symbolizująca Ducha Świętego kontrastuje też swą żywą cielesnością, pięknem młodości wywiedzionym ze starożytnego kanonu estetycznego, z osobami Ojca i Syna, których cielesność jest jakby przytłumiona, zarazem naznaczona piętnem nieco smutnej powagi. Kompozycja Matejki prowokuje także do zastanowienia nad tajemnicą jedności w istocie tego, co dzięki środkom plastycznym zostało określone jako różne czy wręcz kontrastowe. Radosna jasność, witalność, dynamika symbolicznego ciała Ducha Świętego zstępującego na ziemię jako „Wszechmogącego Boży dar"[11] to właściwości Boskiego żywiołu sprawiającego, że możliwym staje się, „by człowiek przemógł cielska trok i mocen wzniósł się w męski ton", porywającego ludzkie dusze w swój lot. W ujęciu Wyspiańskiego działanie Ducha Świętego przybiera najwyraźniej rysy upodobniające je do aktu stworzenia wszechrzeczy, traktowanego jako wiecznie działająca moc stwarzania:

> Na początku było Słowo,
> Nad wodami Boży Duch;

[10] Por. J 14, 16-20; 14, 26-27; 15, 26-27; 16, 7-15.

[11] S. W y s p i a ń s k i, *Hymn Veni Creator*, w: t e g o ż, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 11, Kraków 1961, s. 133. Wszystkie cytaty z utworów Wyspiańskiego zaczerpnięte są z tego wydania.

Bogiem było wklęte mową,
zeń się począł rodny ruch.

Żywot w Słowie się wylęga,
Gwiazd i słońc zapala świt,
Żywioł w zgodnym węźle sprzęga
w nieśmiertelny potęg byt.

Lep gliniany, wolą Słowa
człowiek-kłos na roli wstał;
orna rola łan wychowa,
jakie ziarno w glebę siał[12].

II

Zali sprawiedliwość i sąd
śmiertelnym nie największy błąd?[13]

BISKUP
Ważę Sąd.

ŚMIERĆ
Bóg sądzi sam.
[...]
Najcięższą wziąłeś winę win,
żeś wstrzymał Bożej ręki sąd
i sam wypełnił czyn
i słowo potępienia[14].

Następne w 1905 roku studium o *Hamlecie* jest wprawdzie wypowiedzią o cudzym dziele i próbą wniknięcia w akt twórczy innego artysty, ale ustalenie punktu widzenia, z jakiego te cudze sprawy są oglądane, mówi przede wszystkim o samym Wyspiańskim. Pojawiają się bowiem w tym tekście wątki myślowe, których korzeni trzeba szukać przed laty, we wczesnych dramatach, i które towarzyszą poecie aż po ostatnie chwile. Skupiają się one wokół jednego centralnego dla przełomu wieków XIX i XX pytania: czy niebo, pod którym żyje człowiek, jest puste czy też jest jasnym okiem Sędziego patrzącym nieustannie, niezmordowanie na każdy ludzki czyn, na każdą ludzką myśl. Pokolenie współczesnych Wyspiańskiemu niezmiernie często i dramatycznie wyrażało odczucie pustego nieba, braku Sędziego nad sobą, bądź rozpaczliwie szukało odpowiedzi na elementarne pytania ontologiczne, choć tę drogę obierano jednak rzadziej niż tworzenie artystycznych ekwiwalentów przeżywania

[12] T e n ż e, *Skałka*, w: *Dzieła zebrane*, t. 6, Kraków 1962, s. 284.
[13] T e n ż e, *Noc listopadowa*, w: *Dzieła zebrane*, t. 8, Kraków 1959, s. 176.
[14] T e n ż e, *Skałka*, s. 279-282.

pustki w sobie i we wszechświecie. Sporządzenie listy nazwisk wybitnych, które wpisały się w ten nurt poprzedzający dwudziestowieczny egzystencjalizm, nie nastręcza trudności, by wymienić tylko Tadeusza Micińskiego, braci Brzozowskich, Stanisława Przybyszewskiego, Wacława Berenta, Marię Komornicką. Trzeba jednak przypomnieć, że postawa taka nader rzadko utrzymywała się konsekwentnie w całej twórczości wymienionych tu tytułem przykładu pisarzy. Raczej trzeba ją traktować jako dłuższy lub krótszy etap w kształtowaniu się światopoglądu i jego artystycznego wyrazu. O tym, że jednak ta egzystencjalizująca postawa była rysem istotnym pokolenia modernistycznego, świadczy choćby tylko diagnoza postawiona przez Wyspiańskiego w *Weselu*. Diagnoza, którą najostrzej wyrażają zapewne takie figury, jak Dziennikarz czy Nos, ale która w różnym zakresie obejmuje innych reprezentantów inteligenckiej grupy gości bronowickich, od pozornego spokoju i uładzenia wizji świata Gospodarza począwszy, a na podejmowanych przez Pana Młodego gorączkowych ucieczkach – to ze świata realnego, to ze świata fantazji – skończywszy. Istotnym rysem ich doświadczenia egzystencjalnego jest poczucie braku gruntu, w którym byliby zakorzenieni, poczucie braku oswojenia i przynależności do świata dającego się bezinteresownie nazwać swoim, wreszcie poczucie braku wzajemnych więzi wynikających z jakiejś wspólnej osi scalającej. Ich egzystencja przynosi im nieustannie wrażenie jałowego mrowienia się rzeczywistości, którego nie są w stanie przezwyciężyć nawet najbardziej dramatycznymi wysiłkami wyobraźni czy woli. Wszyscy ci goście bronowickiej chaty mogą powtórzyć za Dziennikarzem: „Nie widzę, nie widzę dróg, / zaćmił mi się Bóg...”[15], wszyscy oni bardziej lub mniej dotkliwie dopełniają swą „dolę kaleczą” żyjąc z „pustką duszy wieczną”, w przeświadczeniu, że rzeczy serio nie ma. Przeczuciem zdają się rozumieć, że istota ich pustej egzystencji polega na pozorze, na kłamstwie, fałszu, które znieprawiają nawet ból odbierając mu siłę oczyszczającą. Podłożem tego stanu rzeczy odsłoniętego w *Weselu* jest niewątpliwie sztuczność egzystencji społeczeństwa polskiego, które nie jest u siebie i nie może być sobą, ale konsekwencje tego sięgają w głąb istnienia ludzkiego indywiduum, a bronić się przed nimi może, chociaż tylko chwilowo, jedynie człowiek wewnętrznie naiwny, jak Zosia, Haneczka czy nawet Isia. Groza, jaką ma budzić w widzu ten weselny koszmar, jest wyraźnym znakiem dystansu położonym przez autora dramatu, który każdym swoim utworem próbuje budować inne alternatywy.

Alternatywy te ogniskują się wyjątkowo klarownie, jak na teksty Wyspiańskiego, w studium o *Hamlecie*, gdzie układają się w dość jasno wyłożoną deklarację światopoglądową – istnieć po ludzku, to znaczy żyć pod Sądem nieustającym. Każdy moment życia, każde poruszenie woli, każdy czyn muszą być

[15] T e n ż e, *Wesele*, w: *Dzieła zebrane*, t. 4, Kraków 1958, s. 102. Oczywiście nie chodzi tu o literalny sens słów Dziennikarza.

spełniane w poczuciu słuszności i odpowiedzialności. Sensem życia jest demaskowanie fałszu, karczowanie drogi ku prawdzie, po to, by swoje czyny i swoje życie widzieć w prawdzie. Cały tekst studium przenika przekonanie o działaniu Opatrzności w świecie, o istnieniu planu i celu Boskiego, który winien być układem odniesienia dla człowieka. Człowiekowi zaś, tu konkretnie Hamletowi, zadane jest dorosnąć do czynów w tym planie mu wyznaczonych. Analiza struktury i sensu określonych rozwiązań artystycznych wybranych, zdaniem Wyspiańskiego, przez Szekspira jest właśnie rozwinięciem obserwacji sposobu dorastania Hamleta do tego zadania i z niej wypływa Wyspiańskiego teoria „inteligencji", którą można by próbować zdefiniować z jednej strony jako specyficzny dar dany człowiekowi, z drugiej – jako swoisty kształt świata wewnętrznego człowieka, przesądzający o tym, kim on jest wśród ludzi. To rozumienie „inteligencji" jako daru i jako formy osobowości otwiera miejsce ludzkiej aktywności, obowiązkowi rozwijania daru, czyli rozwijania samego siebie. Ten właśnie proces ma znamiona tragiczności, bo nie jest wolny od pomyłek. Ale rozpoznawanie pomyłki, płynące stąd cierpienie i upokorzenie są zarazem odsłonięciem horyzontu Opatrzności. Ostatecznie prowadzić by miało Hamleta do przeświadczenia, że „teraz już wie: co go czeka, jeno że mu nie wolno, jemu człowiekowi, nie podjąć tego, co mu przeznaczono"[16], to znaczy nie wolno mu nie podjąć śmierci zgotowanej przez Klaudiusza i jego wspólników. Musi odpowiedzieć „tak" jej wysłannikowi Ozrykowi i musi odrzucić ofertę Horacego, który chcąc swego księcia ocalić, proponuje mu decyzję-unik. I Hamlet odpowie jak człowiek: „Dusza moja! Nareszcie! To już pewność! Śmierć i Los, i Koniec, który sam Bóg znaczy!"[17] Samą zaś scenę pojedynku Hamleta z Laertesem analizuje Wyspiański równolegle w planie gestów i zachowań postaci oraz w planie myśli Hamleta, wedle zasady: „Oto jesteście przede mną wszyscy; widzę was wszystkich; sąd wasz z wami odbywam"[18] i „Nie ludzie rządzą światem. Sprawiedliwość domierzona będzie pełną miarą – nie według woli ludzkiej – jeno Boskiej"[19]. Ostatecznie sąd polega więc w interpretacji Wyspiańskiego na tym, że każdy pozostaje, jaki jest w istocie; moment sądu jest momentem „uwidomienia"[20] tej istoty. Świadome przyjęcie takiej formuły sądu, wyjście mu swą gotowością naprzeciw, jest odpowiedzią człowieka-Hamleta daną Bogu-Sędziemu.

Rekonstrukcja nie w pełni zrealizowanego przez Szekspira zamiaru artystycznego, zatem hipoteza wyobraźni sformułowana przez Wyspiańskiego, jest

[16] T e n ż e, *Hamlet*, w: *Dzieła zebrane*, t. 13, Kraków 1961, s. 112.
[17] Tamże, s. 113.
[18] Tamże, s. 116.
[19] Tamże, s. 146.
[20] Zostało tu użyte słowo występujące w Norwidowej definicji tragedii (wstęp *Do Krytyków*, poprzedzający tekst *Krakusa*), ponieważ odpowiada ono swym sensem i wartością ekspresywną Wyspiańskiego idei sądu wyrażanej w tekstach dramatycznych.

oczywiście i przede wszystkim świadectwem danym osobistemu zmaganiu poety z kwestią godności człowieka jako istoty stworzonej i śmiertelnej. Aspiracją tej istoty jest sięganie po kształt właściwy Stworzycielowi, a w tym wypadku jest on tożsamy z pojęciem Boga-Sędziego, to znaczy Boga władającego prawdą. W aspiracji tej granica kształtu Boga i kształtu człowieka może znikać tylko w jednym jedynym momencie – w śmierci. Tylko ona bowiem odpowiada na pytanie, czy aspiracja człowieka miała znamię prawdy czy fałszu, zatem – czy była rzetelnie podjętym wysiłkiem istnienia.

Sąd, jako najważniejsze założenie egzystencji, czy raczej jej wzór, z istoty rzeczy musi ogarnąć także aspekt „wyroku", sentencji sądowej, by tak rzec. W rezultacie prowokuje też pytanie o zasadność autorytetu sędziowskiego. Pierwsze zagadnienie wyraża się przede wszystkim w rozpatrywaniu możliwości i uzasadnień potępienia jako wyroku. Drugie wypowiada się nade wszystko w konfrontacji sądów i sędziów prawdziwych lub skłamanych, formalnie i tylko zewnętrznie pojętych. Od razu nasuwa się więc konieczność przywołania takich zwłaszcza dramatów Wyspiańskiego, jak *Klątwa*, *Bolesław Śmiały*, *Skałka*, *Powrót Odysa* czy *Sędziowie*.

Właśnie *Klątwa* najostrzej stawia zagadnienie wyroku, czyniąc to w sposób nieco zagmatwany ze względu na niezbyt jasne powiązania chrześcijańskiego pojęcia grzechu i starożytnej koncepcji winy-klątwy determinującej ludzkie życie[21]. Stąd na przykład w kluczowej rozmowie Księdza z Matką powszechność grzechu w ludzkim życiu zostaje określona jako: „Dola, Los, wieczna krzywda człowieka", „Odwieczna, straszna krzywda człowieka na każdym czole troską ryta". Zdania te, jak się wydaje, mówią o przekleństwie zaprogramowanym a priori w ludzkiej egzystencji. Słowa te jednak wypowiada Matka przytłoczona obrazem Boga gniewu i zemsty, jaki rysuje przed nią syn, odwołując się do doświadczenia własnej grzeszności, do wyrastającej zeń trwogi, a także do autorytetu nauki Kościoła („księgi są spisane", sądy – „Kościelne piszą je Proroki"). Naukę tę zaś sprowadza Ksiądz jakby do jednej zasadniczej tezy: „występne musi ginąć", nie biorąc pod uwagę w ogóle możliwości aktu łaski. Obraz sądu Bożego namalowany w kruchcie kościelnej jest dla Księdza tylko obrazem porażającym grozą, dlatego też śmiało straszy nim Parobka, którego grzech jest podobny do jego własnego grzechu. Gotowość, z jaką Ksiądz gromi ludzkie winy przemilczając własną, zdaje się niekiedy przyjmować znamiona prawie groteskowego samozakłamania. U jego podstaw leży strach oraz pycha, z jaką Ksiądz przyznaje sobie prawo sądzenia należne jego powołaniu, które przecież sprzeniewierzył swoim upadkiem. Przebieg akcji dramatycznej widziany w perspektywie tej postaci odkrywa jednak głębszy sens

[21] Por. S. Pigoń, *„Klątwa" jako dramat obrzędowy*, w: tegoż, *Studia literackie*, Kraków 1951; S. Skwarczyńska, *Struktura dramatyczna „Klątwy" Wyspiańskiego*, w: taż, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970; Łempicka, *Wyspiański pisarz dramatyczny*, s. 49-76.

jego winy. Winę tę określa zupełny brak wiary w miłosierdzie, które jest nieodłącznym rysem chrześcijańskiej wizji Boga-Sędziego. Przypomina o niej Matka w tejże samej rozmowie:

Azaż cię obłęd trwóg nie zwodzi?
Jakoż Duch Boży tak okrutny?
Litość się ludziom godzi[22].

Przypomina o niej także Pustelnik. Łącząc „spojrzenie Prawdzie w oczy" z koniecznością „wyznania winy", doprowadza Księdza swymi słowy do aktu skruchy i modlitwy, w której grzesznik powoła się na litość wobec zaparcia się Piotrowego. Brak natychmiastowej odpowiedzi nieba, którą Pustelnik uprzytamnia Księdzu, można wiązać z kilkoma przesłankami. Nasuwa się znów odwołanie do opinii Pustelnika. Ten, mówiąc o piętnie klątwy na czole Księdza, czyli o niszczącym wszystko lęku, stawia też zarzut inny: „ty sam, co igrasz z ludem słowami". Mowa Księdza zatem nie jest mową wiary, lecz mową jego strachu, mową odrywającą słowa od prawdy i łaski. Modlitwa Księdza nie wypływa ani z istotnej wiary w szansę łaski, ani z własnego wewnętrznego doświadczenia litości w stosunku do ludzi. Miłosierdzie Boga jako Boska miłość zaćmiło się, być może, w oczach Księdza tonami takiej miłości, której on sam doświadczył jako człowiek i którą zidentyfikował wyłącznie z grzechem. Jego miłość czy współczucie dla Młodej i ich dzieci wyraża się tylko w pragnieniu ocalenia chwili ich ziemskiego szczęścia, odwleczenia tej katastrofy, która w jego przeświadczeniu musi ich dosięgnąć. Postawa Księdza wypływająca z przeżycia grzechu i jego grozy wyraża się przede wszystkim w odrzuceniu, w niezdolności dostrzeżenia dobra w tym, co ułomne i grzeszne. Nie widzi więc dobra w człowieku, bo nawet miłość do Młodej, do dzieci, do Matki nie odsłania w nim takiej zdolności. Nie potrafi też dostrzec wartości starej tradycji przekonań i pociech moralnych upostaciowanych w osobie Pustelnika. Autorytet prawdy utożsamia tylko z literą chrześcijaństwa rozumianego jako kodeks zakazów, a także sprowadzonego do zewnętrznie pojętej, podszytej pychą godności kapłańskiej:

Skry święte rwały mię palące
być z pomazańców i szafarzy;
pod stropy świątyń malowane
kadzideł dymy kołysane
ze srebrnych amfor chybać;
błogosławieństwa znak pokojny,
gdy lud poklęka bogobojny,
od złotych słać ołtarzy[23].

---

[22] S. Wyspiański, *Klątwa*, w: *Dzieła zebrane*, t. 2, Kraków 1958, s. 184.
[23] Tamże, s. 185-186.

Blichtr takiego ujęcia funkcji kapłańskiej, takiej wersji powołania i pomazania, uwydatnia zestawienie z napisanymi przez Wyspiańskiego później strofami wyznania Harfiarza, króla-kapłana, w czwartym akcie *Akropolis*[24].

Ujawniająca się w toku akcji dramatycznej niezdolność Księdza do pokory i litości, w konsekwencji prowadzi go do absolutnej rozpaczy. Jego wiara wypełnia się bez reszty pewnością własnego potępienia i potępienia Młodej. Symbolicznym znakiem tego stanu staje się ucieczka z domu, z miejsca swego powołania, swego szczęścia i grzechu, z miejsca mąk piekielnych doznanych już za życia. Uciekając i krzycząc na widok Młodej: „Potępiony! potępiony!", Ksiądz zamyka sobie szansę usłyszenia Słowa Ostatecznego, które mu zagłusza własny sąd, a które nie jest słowem potępienia (choć zdaje się to rozumieć tylko Pustelnik, a nie gromada wiejska). To ostateczne Słowo wyjednała swą wolą dania zadośćuczynienia i swym cierpieniem Młoda.

Jej straszny czyn wypływa jakby z dwóch źródeł. Jednym z nich jest podobny Księdzu lęk, gwałtowność i hardość, pewna bezwzględność wobec ludzi, widoczna zwłaszcza w stosunku Młodej do Dziewki, z którą łączy ją przecież analogiczna wina. Ta strona osobowości Młodej poddaje się łatwo pojmowaniu wiary jako rejestru surowych zakazów i kar, w którym wpisano już nieodwołalny wyrok na nią i jej dzieci. Ale od momentu, gdy drugi człowiek – Dziewka rzuca na nią przekleństwo jako odpowiedź na bezlitosne wypędzenie jej z plebanii, Młoda, najpierw ze strachu, potem z najgłębszej miłości do dzieci, szuka drogi ocalenia od przekleństwa ludzkiego i potępienia Boskiego. Coraz mocniej zdaje się też odczuwać i pojmować, że jej udział w grzechu domaga się jej osobistego zadośćuczynienia: „Miłość dziś moja katem dla mnie, a przecież żyłam w niej niekłamnie". Pojmując w pełni surowość warunków tej ekspiacji, surowość podpowiedzianą przecież przez ludzi, ukrywa swój zamiar, chyba nie tylko dlatego, by jej nie przeszkodzili, lecz także, by oszczędzić innym, zwłaszcza Matce Księdza, bólu, którego sama doznaje. To właśnie w rozmowie z Matką Młoda w pełni sobie uświadamia hierarchię powinności człowieka wobec człowieka i wobec Boga. Ksiądz nie śmie jej powiedzieć, by odeszła, ale nie śmie też kochać ani jej, ani dzieci, które są ucieleśnieniem jego grzechu. Młoda komentuje to tak: „Ja też nie śmiałabym wymówić, że muszę precz – a muszę!" W tej też rozmowie ujawnia przekonanie, że miłość i błogosławieństwo matki otwierają szansę starcia przekleństwa z dzieci i z niej samej. Z najgłębszej miłości do dzieci rodzi się ofiarna modlitwa Młodej, przeniknięta tonem pokornej godności i nadziei, mówiąca Bogu: „Patrz, jako serce dla Cię stroję", wyznająca nie tylko grzech miłości, ale także grzech śmierci, prosząca o pokój duszy i jasność nieskończoną. Ten właśnie monolog wyznacza właściwy sens powtarzających się

---

[24] Por. S. Wyspiański, *Akropolis*, w: *Dzieła zebrane*, t. 7, Kraków 1959, s. 316, ps. VI, w. 84-91; s. 319, ps. XI, w. 180-181; s. 320, ps. XII, w. 202-205; s. 321, ps. XIII, w. 222-223.

w tekście dramatu pozdrowień ludzkich kierowanych do Młodej. Począwszy od sołtysowego „Ostańcie z Bogiem", które jest tylko pustą formułką kończącą rozmowę, poprzez wyżebrane od Dziewki „Ostańcie z Bogiem" jako przebaczenie zmazujące poprzednio wyrzeczone przekleństwo, aż do gry słów Pustelnika i Młodej: „Bóg z wami" – „Bóg nade mną", której symboliczny sens odsłoni się dopiero w połączeniu z ową modlitwą poprzedzającą ofiarę i z pojawieniem się na dachu plebanii trzech gołębi.

Ta piękna modlitwa w istocie zamyka w materii dramatycznej los Młodej i dzieje jej duszy, zamyka odkryciem oczyszczającej siły miłości i wiary w przebaczenie. Ostatnie sceny dramatu, w których postać Młodej jeszcze występuje, nadają jej zupełnie inny status[25]. Staje się w nich Młoda tylko cząstką (wprawdzie kluczową) żywego obrazu o funkcji symbolicznej, istniejącego już właściwie ponad porządkiem fabularnym w jego dosłownym wymiarze. W obrazie tym Ksiądz i gromada wiejska są zarazem uczestnikami i widzami. Tym razem jakby oglądają swój sąd nad przeklętą grzesznicą, którą należy tylko ukamienować, i oglądają sąd Boskiego miłosierdzia wyrażony przede wszystkim znakiem krzyża uświęcającego Młodą. Jednocześnie są uczestnikami i widzami sądu nad swym sądem. Pożar wsi, burza i ulewa, traktowane jako Słowo Boga, porażają ich grozą, są chyba rozumiane jako znaki gniewu i kary. Ponieważ jednak przywracają stan rzeczy, w którym ziemia staje się znów „człowieczej ręce korna", mogą być zrozumiane jako przypomnienie przebaczenia i łaski.

Elementarne rozróżnienie sądu potępienia i sądu ocalającego, wspartego na prawdzie i litości, zarysowane w *Klątwie*, łączy się w ujęciu Wyspiańskiego z ukazaniem warunków, w jakich człowiek czuje się zobowiązany do wzięcia tego zadania w swoje ręce. Sąd potępienia okazuje się najczęściej konsekwencją presji ludzkiego strachu, przybiera zazwyczaj status zemsty, stając się zarazem sposobem przezwyciężenia strachu w sobie. Taki sąd zyskuje zwykle u Wyspiańskiego właściwości zbrodnicze lub rysy swoistej formy hybris, kiedy autoafirmacja człowieka jest raczej bezpodstawną uzurpacją. Przez to musi stać się katastrofą dla sądzącego. Jeśli zaś taka sytuacja zachodzi w planie historii narodów i społeczeństw, z reguły katastrofa ma znacznie szersze niż tylko jednostkowe skutki.

Wydaje się, iż wszystkie te aspekty sądu-zemsty i pychy stoją u podstaw ujęcia dramatycznego konfliktu między królem a biskupem w *Bolesławie Śmiałym* i w *Skałce*. Każdy z antagonistów tego konfliktu czuje się powołany do sądzenia innych, a zarazem do przewodzenia zbiorowości, która temu sądowi również ma podlegać. Obydwu sędziów określił Wyspiański w sposób, który odsłania ich wewnętrzne przekonanie o własnym posłannictwie. Król Śmiały nie przyznaje prawa sądzenia siebie nikomu, nawet Bogu. Swoje wspólnictwo

[25] Inną interpretację podwójnego zakończenia *Klątwy* proponowała S. Skwarczyńska (*Struktura dramatyczna „Klątwy" Wyspiańskiego*).

czy też swą równość z Bogiem rozumie jako przynależne jemu prawo karania i potępiania:

> Kiedyż w was zbudzi się żądność i radość krwi,
> żebyście parli strach, jak wilcy, sępi,
> garnęli pod się ziem, litoście poniechali
> i ze mną, królem swym przewodnim, królowali
> mieczem, co siecze i tępi.
> Bom ja tu na to dan, prze Boga rękę stawion,
> bym jako Boża rózga bił, jak Boża błogosławion.
> [...]
> żem król – każę! – Bóg ze mną zbrodnie dźwiga![26]

Atrybutem jego królowania jest przede wszystkim ów miecz przewodni, ale są nim też: topór, powróz, wilcze i sępie pazury, trucizna, złamana przysięga, akceptacja grzechu czy nawet do niego zachęta, boć to przecież król, „co na wszystko się waży". Jednak najsilniej królowanie Bolesława określa pogarda dla ludzi, zwłaszcza dla ich trwożliwości i łez, oraz zemsta łaknąca krwi. Najkrótszą deklarację swej postawy formułuje król w rozmowie z bratem: „Wierzę w siebie", „odrodzę świat, świat przez krew zbawiem". Bluźnierczy sens tych słów jest nie tylko rozwinięciem królewskiego przydomka „Śmiały", jest też definicją ekonomii królewskiej wobec narodu, którym włada, którym gardzi, na którym się mści, ale który pragnie swym odważnym okrucieństwem przetworzyć. Jako bluźnierstwo, jako swoista parodia Chrystusowego zbawienia przez krew, program ten odsłania także zasadność przekonań Rapsoda, kim właściwie jest król: „Chcę widzieć jako moc swą łżesz", „Ty jako boży sierp chcesz żąć, wiedz, żeś jest tylko zbrodzień". Sfałszowanie mocy królewskiej należy chyba odnieść do kwestii lęku jako siły napędowej działania królewskiego, lęku, a nie Bożej prawdy. Imperatywem wewnętrznym króla jest zmożenie w sobie lęku Śmierci, tak jakby był to jedyny istotny ludzki lęk. Szczodrze też rozdaje śmierć innym, patrząc zarazem śmiało w oczy własnej śmierci. Dramat odsłoni jednak zupełnie inne jej oblicze, niż król myślał.

Całe otoczenie Bolesława czyta w jego gwałtownej zemście na rycerzach, którzy go opuścili w wojennej wyprawie, znamię trwogi, którą wtedy przeżył, która w nim trwa, a której chce koniecznie zaprzeczyć. Sam król mówi przede wszystkim o karaniu zdrady, a *Noty do Bolesława Śmiałego* precyzują tę myśl królewską jako myśl zemsty na narodzie, na tych, którzy porzucając go, zdradzili wielkość kraju. Równocześnie zemsta królewska spada też na innych zdrajców – na niewierne żony łamiące przysięgę daną swym mężom, rycerzom walczącym u boku króla. Sąd nad niewiernymi żonami jest w sposób oczywisty sądem skłamanym, bo podejmuje go człowiek tak samo winny a bezkarny. Pełna dramatyzmu scena z niewierną żoną rycerza Piotrowina, nowym wciele-

[26] S. Wyspiański, *Bolesław Śmiały*, w: *Dzieła zebrane*, t. 6, s. 33.

niem zbrodniczej bohaterki *Lilii*, uprzytamnia, że bezkarność króla jest pozorna. Spotkanie to prowokuje bowiem nowe bluźnierstwo – przyznanie zbrodniarce prawa do grzechu oraz skazanie trupa na śmierć wtórą. Epizod ten stanowi też przestrogę – za sprawą obrazu szaleństwa mężobójczyni przede wszystkim kładzie znak równości między sądem króla a „zbrodnią niesłychaną", by zacytować Mickiewicza.

W ten sposób ostatecznie został w dramacie zgromadzony materiał wypełniający konkretną treścią pojęcie „sąd katowski", które się tu kilkakrotnie pojawia. Król nie jest sędzią prawdziwym, to znaczy odsłaniającym prawdę powołania swego narodu – lecz katem przelewającym ludzką krew, by zagłuszyć lęk. A przecież ostatecznie lęk go ugina i popycha do rozpaczy, lęk przed przekleństwem narodu, którym gardził i który chciał formować za sprawą swej bezwzględnej śmiałości. Przeklinany i odrzucany przez naród, przeklina Boga, co go stworzył człowiekiem.

Konsekwencja myślenia Wyspiańskiego nad tym, komu tylko przysługuje prawo sądu potępienia, rozwinięta została przez drugą personę konfliktu, przez rycerskiego Biskupa, a w pełni przedstawia ją dopiero dramat o tym drugim człowieku. Przeciwnik króla w *Bolesławie Śmiałym* pojawia się jako obrońca prześladowanych, „pasterz owczarnie", który spiera się z determinacją równą królewskiej. Staje też przed władcą w postaci rycerza – Archanioła, niezupełnie zgodnie z ewangelicznym pojmowaniem pasterza owczarni, za to bardziej zgodnie z wyobrażeniem o rycerskim pojedynku jako „sądzie Bożym". Ewangeliczny sens określenia Biskupa Stanisława jako „pasterza owczarnie" staje się bardziej zrozumiały i zasadny dopiero w *Skałce*, słowem, przestaje być stylowym ozdobnikiem mowy Biskupa, retorycznym argumentem, a staje się rzetelną treścią jego postawy. Gdy król przypomina Biskupowi o krzyżu, ten wprawdzie błaga Bolesława na kolanach: „Podaruj mnie ty, włady, twoje jeńce", ale słowa jego tchną również mocą groźby. Postawa Biskupa świadczy przede wszystkim o niezłomnym przekonaniu, iż to on broni Bożej prawdy i ludzkich praw na niej zbudowanych; świadczy o odwadze, z jaką traktuje hazard śmierci będącej argumentem zwycięstwa jego racji. Pierwszy dialog Biskupa z królem staje się więc sporem o ustalenie właściwego rozumienia wartości, którą jest wielkość narodu. Król stoi na stanowisku, iż wartość tę ustala jedynie człowiek – on sam. Próbując ją jakoś zdefiniować, odwołuje się wciąż do siebie, do swego sposobu przeżywania wielkości. Biskup taką zasadę odrzuca, widzi bowiem króla jako narzędzie próby cierpienia wyznaczonej narodowi, narzędzie, które nie rozumie, że jest tylko narzędziem, bo dysponent prawdy jest ponad nimi oboma. Przypomina moment pomazania na króla, zatem przypomina sakralny wymiar roli, który Bolesław zatracił mszcząc się na swym narodzie. Jednakże Stanisław rzuca na króla klątwę wyłączającą go zupełnie ze zbiorowości jego poddanych, zatem łamie i zatraca Bolesława jako „budowniczego wspólnej chaty", jako wodza i opiekuna swych poddanych. Jego czyn „królobójcy", by użyć określenia

z *Not*, jest więc podobnym grzechem i godzi nie tylko w Bolesława jako człowieka, ale w sam rdzeń świętości jego królewskiego pomazania. Ta sama ręka, która na Bolesława włożyła znak powołania królewskiego, teraz w nie godzi. Być może, iż przejmujący smutkiem obraz opuszczenia i zatraty, jakiej uległ królewski zamek, jest w gruncie rzeczy obrazem wspólnego dzieła króla i Biskupa, bo obaj podjęli się sądu potępienia, a więc czynu przysługującego tylko Bogu-Sędziemu. W tym potępieniu każdy na swój sposób był katem królewskiego powołania, obaj też rozrywali świętość związku króla i jego narodu.

Hipotezę taką zdają się potwierdzać niektóre wątki *Skałki* rozwijające tematy obecne już w *Bolesławie Śmiałym*, ale jakby niedookreślone i zawieszone. Za łączący je leitmotiv można chyba uznać polecenie dane Stanisławowi przez Śmierć w końcowych scenach dramatu: „Coś rozwiązał, sprząc to sam”. Owo sprzęganie rozpoczyna Biskup stojąc o świcie nad sadzawką Skałki i wpatrując się w królewski zamek, próbując jakby przeniknąć tajemnicę przestrzeni wyznaczonej tą właśnie osią. Pierwszym ogniwem scalania „W imię Ojca i Syna, i Ducha” zainicjowanego znakiem krzyża kreślonym przez umoczoną w chrzcielnicy dłoń Biskupa – okazuje się Rapsod, dziad lirny, guślarz, którego dziedzinę Biskup powalił i poddał swemu Bogu. Zabierając Rapsodowi wszystko, czym żył, „oniemiając tajemnice wklęte w tę dziedzinę” Rapsoda, Biskup przede wszystkim oniemił i uwięził jego lirę, jego pieśń. Ona też okaże się znakiem pojednania, kiedy pokorne błagania Rapsoda odsłaniające pełnię miłości do liry i pieśni sprawią, iż Biskup oddaje mu lirę wskrzeszoną, przemienioną, to znaczy śpiewającą:

RAPSOD
Już inny śpiew – niż dawniej był,
Już inne dumy biorę.
[...]
Narodu pieśń, narodu śpiew
i myśl, i serce tkliwe,
i wszystek ból, i żal, i gniew
w krwi mojej płyną żywe[27].

Z tą wskrzeszoną lirą, z jej nową pieśnią, pobłogosławiony przez Biskupa, „siewcę dusz”, pójdzie Rapsod stanąć przed królem, rzucić mu w twarz wyrok, „że zbójca posiadł tron i kraj”, i odbierze z rąk króla śmierć. Drugim ogniwem pojednania staje się Krasawica. Błagalnie przypada do stóp Biskupa i otrzymuje również błogosławieństwo, odzyskuje czystość, która stanowi warunek powrotu i trwania jej wiosennego piękna w rusalno-wiślanym świecie. Jak jawnogrzesznica u stóp Chrystusa słyszy słowa pociechy i nadziei: „Ktokolwiek jesteś, lica wznieś i dań pogody z rąk mych weź”, wraca do swych podwodnych braci przyjaźnie witana.

---

[27] Tenże, *Skałka*, s. 267, 269.

Wreszcie trzecie ogniwo stanowi lud zgromadzony wokół kruchty kościelnej, któremu Biskup udziela błogosławieństwa wolności: „Jesteście wolni – wolnych tu przywiodłem – Bogu jednemu posłuszeństwo winni. Nikt ponad wami". Błogosławieństwo wolności Biskup łączy z modlitwą, z wezwaniem, by Bóg dokonał cudu sprawiedliwego sądu, okazał czystość i grzech, uczynił człowieka zdolnym do stanięcia twarzą wobec swej winy, zatem zdolnym do przyjęcia obowiązku oczyszczenia. Znów symbolicznym znakiem przemiany ludu rozwiązanego ze swych win i lęków staje się relacja między korowajem, który spłonął w chrzścielnicy, a wieńcem z lilii splecionym przez Stanisława. Wieniec ten włożony na głowę Biskupa stanowić też będzie przeciwstawienie katowskiej korony króla – staje się znakiem gotowości człowieka do podjęcia wszystkiego, co Bóg mu zadał, przede wszystkim śmierci, jako inicjacji nowego sposobu istnienia narodu. Biskupowi zostaje już tylko dialog ze Śmiercią, stróżem jego prawdy i współcelebransem misterium ofiary, odkrywającym Biskupowi ostateczną pełnię sądu Boga. Biskup, zgodnie ze swym modlitewnym wezwaniem, musi uznać swój grzech i błąd, bo:

ŚMIERĆ
Najcięższą wziąłeś winę win,
żeś wstrzymał Bożej ręki sąd
i sam wypełnił czyn
i słowo potępienia.
[...]
Módl się za tego, kogo Bóg
wybrał na twego sędzię[28].

Przyjmując swą prawdę w śmierci, Biskup ostatecznie wyznaje też prawdę króla, który z woli Boga miał być jego sędzią. Słowom dziękczynnej i proroczej modlitwy Biskupa, w której rysuje się obraz na nowo stworzonego, odrodzonego narodu, towarzyszy kolejny znak pojednania – Krąg Piastów Rodu, będący zarazem kołem fortuny, wznoszącym i strącającym, oraz tęczą, eschatologicznym znakiem nowego świata. Wysławiany bowiem przez Biskupa w IV „Ewangelii"[29] i ponawiany wciąż akt stworzenia przenika swą pogodą wanitatywny sens koła fortuny.

Najbardziej złożony i najpełniejszy, zarazem czytelny w swym przesłaniu, obraz sędziów prawdziwych i sędziów fałszywych przynosi znakomita tragedia zatytułowana właśnie *Sędziowie*[30]. Jest to utwór tym bardziej ciekawy, że pozwala śledzić powiązanie pomiędzy jedną z podstawowych kategorii strukturalnych wyróżniających tragedię grecką, mianowicie anagnoris, i ukształtowaną

[28] Tamże, s. 281-282.

[29] Ostatni monolog Biskupa podzielony w tekście na cztery całostki nazwał Wyspiański „Ewangeliami" w zapiskach swego *Raptularza* z 3 IX 1904 r.

[30] Por. I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki" 49(1958), z. 2, s. 403-423.

na gruncie tradycji chrześcijańskiej koncepcją Wyspiańskiego dotyczącą bytu człowieka jako „inteligencji" rozpoznającej swoje powołanie. W sposób oczywisty dwie grupy postaci dramatu pretendują do roli wyrazicieli rozróżnienia sędziów prawdziwych i fałszywych – to Joas i grupa urzędników przybywających do karczmy Samuela jako do miejsca zbrodni, którą trzeba osądzić. Z drugiej strony dramat narzuca takie ujęcie funkcji sądzenia, które najbardziej zbliża się do Sofoklesowego, czy po prostu Edypowego, modelu anagnoris. W tym świetle na pierwszy plan wysuną się inne postacie, przede wszystkim Jewdocha, ale także Dziad i Samuel, zatem postacie, które same siebie sądzić będą, podejmując zarazem lub odrzucając prawo sądzenia drugich. Jak zwykle w konstrukcji dramatycznej Wyspiańskiego na rozróżnienie tych dwóch podstawowych płaszczyzn wzajemnych relacji bohaterów utworu nakładają się powiązania bardziej szczegółowe, poprzez które autor cieniuje inne aspekty osoby sędziego i funkcji sądzenia. Na przykład w osobie Jewdochy i Dziada zostały przedstawione dwa różne warianty obudzonego sumienia i w konsekwencji różny stosunek do prawa zemsty. W osobach Joasa i Dziada z kolei zarysował pisarz wyraźnie różne modele pojmowania przez człowieka swej roli jako narzędzia Boskiego. Wreszcie istotny układ analogii i różnic wiąże się z kwestią relacji rodzicielskich, winy w stosunku do dzieci, a więc z wątkiem wysuwającym na pierwszy plan Samuela, Dziada i Jewdochę. Nie wymieniono tu w żadnym kontekście Natana, ponieważ jego postać zdaje się być czystym uosobieniem zła, zupełnej głuchoty na metafizyczny aspekt istnienia. Oczywiście można tu mówić o prawie zalegoryzowanym w swej wyrazistości i w odniesieniach do znanych wzorców artystycznych o układzie triady, w której Samuel, ojciec, stoi między dwiema alternatywami religijnymi i etycznymi – między synami ucieleśniającymi przeciwieństwa; ale ten układ należy przede wszystkim do nieco innego zakresu problematyki, niż tu omawiany.

Natan w zupełności tkwi w pragmatycznej warstwie życia, nie jest w stanie zrozumieć sposobu myślenia Joasa – ani tego, jak Joas widzi ojca, ani tego, jak widzi on świat zewnętrzny wobec ich domu i miasteczka. Na Jewdochę, Dziada i Urlopnika, do pewnego stopnia także na Juklego, patrzy w sposób degradujący ich do poziomu rzeczy, które można użyć i wyrzucić, kiedy nieprzydatne, zniszczyć, kiedy przeszkadzają. Perspektywa mordu to dla niego kwestia doboru właściwych środków i zachowania ostrożności, nawet lęk przeliczany jest na krótką lub dłuższą chwilę, a na szali lęku przed Bogiem i przed człowiekiem przeważy oczywiście ten drugi. Natan w ogóle nie jest zdolny przypuścić, co to naprawdę znaczy, że Jewdocha domaga się od niego swej śmierci, pojmuje to bowiem znów tylko jako usunięcie przeszkody bądź jako niebezpieczeństwo wynikłe z przedwczesnego ujawnienia się zbrodniczego planu. Natan w lot odgaduje, wręcz „wyjmuje" z twarzy ojca plan zbrodni; rozmawiając z ludźmi zawsze kłamie słowem lub milczeniem; słowa pogardy dla innych czy fałszywe oskarżenie wychodzą z jego ust bez wahania.

Cechą Natana najbardziej przerażającą jest jego chłód, obojętność (pomimo zewnętrznych pozorów wzburzenia), z jaką traktuje wszystko poza sobą, wyczekując aż sprawy „same dojrzeją" do rozwiązania. Uderzający wydaje się fakt, iż w końcowych partiach utworu Natan jako persona dramatyczna właściwie znika, nawet nie reaguje na oskarżenie Joasa, tak jakby ono go nie dosięgało, bo sprawa już jest rozstrzygnięta. W rzeczywistości otwartej raptownie „uwidomieniem" prawdy przez Joasa Natan w ogóle nie jest do pomyślenia, jego obecność osobowa dosłownie zanika zepchnięta w nicość. W tym świetle oskarżenie Joasa „on zły duch, on bies" nie wydaje się być czczą retoryką, a w relacji ojca i syna Natan nabiera przez swe właściwości osobowe sensu mrocznej i groźnej pokusy, prowokacji, której Samuel jest poddany i której ulega.

Można mniemać, iż w tym chwycie artystycznym należy widzieć zasadniczy ciężar scen końcowych traktowanych wedle reguły częstej w dramatach Wyspiańskiego: „Bóg mówi Słowo", to znaczy Bóg sam sądzi, objawia tajemnicę dobra i zła. Zewnętrznymi znakami tego sądu są dwie śmierci: Jewdochy i Joasa, obie w pierwszym rzędzie potępiające Natana, zarazem obie przynoszące szansę obudzenia sumienia, otwarcia się ku prawdzie i nadziei ocalenia duszy. W tej perspektywie nie ma już jednak miejsca dla Natana – zła w stanie czystym. Na to, że jest to nadzieja, a nie tylko zamknięty już proces, wskazuje przede wszystkim monolog Samuela i końcowa modlitwa Dziada.

Punktem wyjściowym tego monologu jest proklamacja wierzycielskiego stosunku dłużników. Po jednej stronie Samuel winien śmierci Jewdochy, po drugiej Bóg winien śmierci Joasa. Następny krok to skarga na synów piętnujących ojca rozpoznaniem grzechu i hańbą trwogi. Ale tylko w jednym z nich Samuel widzi swego sędzię, w dziecku-proroku, którego sąd ma oścień podwójny, godzi bowiem w Samuela samym ujawnieniem prawdy i godzi w niego nieszczęściem, bo odbiera największy skarb – ukochanego syna. W lamencie Samuela, przywołującym aluzje do opłakiwania Absaloma przez Dawida, pojawiają się zwroty, jakby z oporem przebijające warstwę retoryki i innej materii tematycznej, które stanowią wyznanie winy, wyraz zbudzonego sumienia. Zrazu głos ten przytłumia jeszcze oskarżenie Boga: „Przysięgi Twoje: kłam". Ostatecznie monolog kończy jednak przejmujące wyznanie i prośba. Samuel wkładając niejako swoje doświadczenie we wzorce biblijne trafia także na model sytuacji ojca przeżywającego utratę dziecka w wersji Abrahamowej. Odwołanie się do tamtej historii ma w ustach Samuela swoiste znaczenie, nie dające się sprowadzić do prostej analogii, Samuel prosi bowiem:

> i wyrzec Słowo
> nad ojca głową:
> że chciałeś zabrać mi syna[31].

[31] S. Wyspiański, *Sędziowie*, w: *Dzieła zebrane*, t. 9, Kraków 1960, s. 259.

Tak sformułowana prośba w powiązaniu z zestawieniem historii śmierci Absaloma i ofiary Izaaka może oznaczać tylko jedno: Samuel świadomy, iż to jego nieprawość zabija Joasa, błaga Boga, by zdjął zeń ciężar tego grzechu przemieniając go w próbę odkupiającą, w początek zbawczej skruchy. Prośba, by Bóg wziął śmierć Joasa na siebie, odwołuje się też chyba do tej interpretacji Chrystusowego aktu odkupienia, którą przekazuje św. Paweł[32] mówiąc, że Chrystus stał się dla nas grzechem, choć krąg motywów biblijnych wykorzystanych przez Wyspiańskiego i przywołanych expressis verbis ogranicza się tu do Starego Testamentu zgodnie z wymogami konsekwencji wyboru środowiska, w jakim umieszczeni zostali bohaterowie dramatu.

Zarysowane w ten sposób rozumienie procesu wewnętrznego zachodzącego w Samuelu harmonizuje z samym zakończeniem tragedii, w którym pojawiają się przede wszystkim pozasłowne znaki perspektywy nadziei, przebaczenia i odkupienia. Należy do nich zaliczyć przybycie księdza przynoszącego sakramentalne rozwiązanie winy umierającej Jewdosze, pozdrowienie pokoju skierowane do wszystkich zgromadzonych, obraz światła z szabasowego świecznika i światła płynącego z izby, gdzie kona Jewdocha, wreszcie ostatnie wyznanie Dziada wlokącego się na kolanach ku temu światłu, wyznanie odsyłające do zakończenia Księgi Hioba.

Powiązanie osoby Dziada z postacią Hioba wydaje się na pierwszy rzut oka nieuzasadnione. Cóż bowiem wspólnego z nią ma stary wieśniak, który przez własną słabość stracił nie tylko dom, dobytek, zdrowie i ludzką godność, ale popchnął w niedolę swoje dziecko? Cóż ma wspólnego ten popędliwy stary człowiek z utrapionym sprawiedliwym? Wszystkie straty Dziada są w oczywisty sposób zawinione, ale ich bezmiar przypomina po trosze Hioba. Dziad to uosobione nieszczęście nie tylko przez wymiar strat i krzywd, ale też przez sposób, w jaki swą niedolę przeżywa. Jest nieszczęśliwy – to znaczy może tylko nienawidzić, a nie ma nic do kochania[33], gotów przeklinać siebie, byle to przekleństwo sięgnęło jednocześnie po wspólników nieszczęścia, przede wszystkim po krzywdziciela, który wszystko mu zabrał – to znaczy po Samuela. Znalezione w więzieniu sumienie dało mu odczuć głębię swej winy, ale jednocześnie przekształciło się w ideę zemsty, więc Dziad chce Samuela uczynić także uosobionym nieszczęściem; jego sumienie żywi się poczuciem krzywdy i nienawiścią. Jewdochy szuka raczej dlatego, by uczynić ją wspólniczką zemsty, niż z powodu tęsknoty. Zgodnie ze swą makabryczną charakterystyką: „ja czort święcony" odrzuca Jewdochę od siebie, potępia ją, gdy córka odmawia wspólnictwa w zemście i wymyka się ojcowym pojęciom o grzechu i zadośćuczynieniu, ugruntowanym na przesądnie rozumianej nauce Kościoła.

[32] Por. 2 Kor 5, 21.

[33] Por. też analizę nieszczęścia w: S. W e i l, *Miłość Boga a nieszczęście (L'amour de Dieu et le malheur)*, „Znak" 1964, z. 9, s. 1063-1087.

Dziad więc o tyle tylko ma prawo do słów swej modlitwy kończącej dramat, do kontaktu ze zbawczym znakiem światła, o ile założymy, iż dosięgnął go sens i wymiar cierpienia Jewdochy, o ile zdolny jest przyjąć je z pokorą jako zadośćuczynienie własnych win także, o ile może się poddać cudowi niezasłużonego przebaczenia-łaski. Obudzone w więzieniu sumienie Dziada oznacza przede wszystkim pragnienie, by inni byli tak samo udręczeni swym upadkiem jak on. Przeżycie nieszczęścia przez Jewdochę wydaje się bardziej zawiłe. Udręka płynąca ze zbrodni dzieciobójstwa też owocuje w niej nienawiścią, domaga się więc swej śmierci z rąk Natana, chcąc go tym samym wciągnąć w sam rdzeń winy i upodlenia. Żądanie Jewdochy ma jednak i inny wymiar – ma po ludzku oblec w ciało zbrodnię zatracenia jej duszy, której Natan już dokonał zmieniając miłość w fałsz. Moralna ohyda czynu, którego Jewdocha żąda, ma „uwidomić" jego prawdziwą naturę, a zarazem zapobiec zatraceniu innych dusz, taki bowiem związek zachodzi chyba w stosunku do wątku dziewcząt, które Natan namawiał na wyjazd do miasta (zobacz rozmowę Jewdochy i Urlopnika). Śmierć upragniona przez Jewdochę, jeśli patrzeć na nią nie przez pryzmat psychologii, lecz funkcji symbolicznej, jest zatem jednocześnie wyrazem jej nienawiści i zemsty, osiągnięciem upragnionego spokoju-niepamięci grzechu, jest też środkiem ratującym innych przed upadkiem i nieszczęściem, radykalnie przecinającym działanie znieprawiania, bo niszczącym jego źródło. Istotne uzupełnienie tych znaczeń przynosi jeszcze rozmowa Jewdochy z ojcem. W niej bowiem, z punktu widzenia nieszczęśliwej córki Dziada, podstawowym tematem staje się doświadczenie sieroctwa, całkowitego opuszczenia i braku miłości, które doprowadzą Jewdochę do znużenia wewnętrznego równającego się śmierci. Nieszczęsna dzieciobójczyni nie jest zdolna pragnąć zemsty ani powrotu tego, co utracone, pragnie tylko uwolnić się od duszy, która jest samym bólem. W tej rozmowie Jewdocha składa dwa ważne wyznania. Jedno przynosi zaskakującą definicję śmierci jako Bożego domu, jedynego, który dla zbolałej duszy ma rzeczywistą wagę. Drugie wyznanie rozwija właśnie obraz śmierci duszy:

> Nie mam winy
> ani mi ciąży grzech – źle mi na świecie!
> Oto wszystko – co się ode mnie dowiecie.
> A że mi to jest źle, że serce strute,
> że mam ręce, jak w więzach, zakute,
> a na czole znamię wypalone
> wstydu – i że kocham, i że nienawidzę,
> i że płaczę, że jęków się wstydzę,
> że wstręt targa mną i w nim żyć muszę,
> żem w bezdroża te zagnała duszę,
> że mi się próżną zda ulga z kościoła,
> to może prawda już, że śmierć mnie woła[34].

[34] Wyspiański, *Sędziowie*, s. 226.

Pokorna prośba śmiertelnie ranionej Jewdochy, by krzywdziciele i mordercy „przyjęli ją na tę ostatnią chwilę skonania", jest przecież wyrazem wiary, że dom zła i grzechu może odpowiedzieć jeszcze litością; wszak przyjąć znaczy tu unieważnić, choć w tym momencie, jej sieroctwo, okazać poszanowanie i współczucie. Szansa ocalenia dla zdolnych do miłosierdzia została więc dana, teraz może się rozpocząć scena sądów. Będą sądzić ci, którzy prawdę mierzą swą „bezstronnością", rutyną, przekupstwem – śmieszni sędziowie prawdy zewnętrznej, materialnej. Na ten swój sąd gromadzą wszystkich zainteresowanych; zadufani w swej roli nic nie wiedzą, że sami będą tu sądzeni miarą swej obojętności i ślepoty wewnętrznej. Ich sąd zostanie bowiem w dramacie przyrównany z sądem jasnowidzenia płynącym z miłości Joasa do ojca. Chłopiec, nauczony czytać w twarzy Samuela myśli pogody i myśli mętliwe, musi zareagować na gniew ojca płynący ze strachu, że dziecko wypaple coś przed ludźmi – przed urzędnikami sądu. Przede wszystkim jednak jest to reakcja na kłamstwo Samuela wołającego: „To głupiec, to dzieciak, to obłąkaniec, to wariat" i „Milcz, milcz ty szczeniaku". Bo jest to kłam zadany miłości ojca i syna, w której Joas żyje. Prawda o winie ojca nie może zatem zostać sformułowana jako dowód rzeczowy oparty na aluzji do rozmów Samuela z Natanem czy na świadectwie zachowania się starego karczmarza w chwili zabójstwa Jewdochy. Joas wypowiada tylko sentencję wyroku: „On winien", świadectwo zaś widzi i odczuwa – złość, kłamstwo, zaparcie się miłości rodzicielskiej. Joas, przypominając mowę Pana, przypomina wyrok potępienia, ale Joas umierający w cierpieniu, które płynie z ugodzonej kłamstwem miłości, zmusza Samuela, by wyznał prawdę, to znaczy przede wszystkim wyznał swą miłość do syna. Samuel może to zrobić tylko definitywnie odwołując swoje kłamstwo, co za tym idzie wyznając zbrodnię jako własną. Tak zostaje osiągnięty punkt, w którym może wkroczyć Sędzia miłosierdzia, Sędzia ludzkiej duszy.

Zarysowany tu rozwój tematu sądu wypływający z idei Boga Pana i Sędziego obrastał oczywiście w toku analizy w tematy uzupełniające, z których najwyraźniej zaznaczyła się uporczywość myślenia Wyspiańskiego o człowieku skalanym i tęskniącym do czystości[35], grzęznącym bez ratunku w swym grzechu bądź dźwigającym się z niego. Zgodnie z sugestią sformułowaną na początku szkicu, iż światopoglądu poety nie sposób szukać w gotowych formułach i rozwiązaniach, wypadnie zająć się jeszcze dwoma utworami zamykającymi właściwie jego twórczość: *Powrotem Odysa* oraz fragmentami o *Zygmuncie Auguście*. W obu tych utworach przedstawione zostały dwie skrajnie odmienne wersje egzystencji człowieka, dwie różne postawy ludzkie. Jedna tchnie ciemną tonacją rozpaczy, druga – trudną, ale mocną nadzieją; jedna przeklina Boga – wroga człowieka, wszędzie odsłania zło i nicość, druga afirmuje ufność w Jego miło-

[35] Zwrócił na to uwagę także K. Swinarski w związku z pracą nad inscenizacją *Wyzwolenia*. Por. K. Swinarski, *O „Wyzwoleniu"*, „Dialog" 1978, nr 8.

sierdzie i formułuje postulatywnie prawdę: „Tak się tej wiary w dobro – trzymać muszę”[36].

Centrum *Powrotu Odysa* uczynił Wyspiański osobę bohatera greckiego eposu przygód, w którym zobaczył, zgodnie z tradycją dantejską, a nie homerycką, człowieka napiętnowanego żądzą władzy i mordu, krzywdziciela i rozdawcę śmierci. W *Zygmuncie Auguście* postacią centralną dramatu stał się ostatni z Jagiellonów – gasnące słońce pomyślności i wielkości narodu, w którym Wyspiański zobaczył kontynuatora i odnowiciela idei budujących godność i siłę ludzkiego i narodowego trwania w historii[37].

Punktem wyjścia koncepcji obu bohaterów jest świadomość, iż życie ich od początku naznaczone jest winą. Zygmunt August określa ją dość prosto i w języku potocznych pojęć – młodość jego była płocha, budująca przyszłą niewiarę współobywateli w cnoty człowieka i króla. Była to młodość poddana grzechowi samolubstwa, z którego potem król oczyścił się małżeńską wiarą. Wierna stałość to przecież pierwszy stopień jego heroicznej odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek jako istota słaba i grzeszna. Rzadką dla Wyspiańskiego przejrzystość tej konstrukcji uzyskuje dramat w znacznym stopniu dzięki konsekwentnemu odnoszeniu sylwetki wewnętrznej Zygmunta do religijnej i refleksyjnej poezji staropolskiej, zwłaszcza poezji Kochanowskiego[38].

W przypadku Odysa źródło winy, początek zła, które w nim zamieszkuje i które niesie innym, wydaje się bardzo istotne dla właściwego rozumienia odniesień człowieka do transcendencji w tym dramacie. Mówiąc o swym życiu Odys wikła się w sprzeczności. Z jednej strony ujmuje je w kategoriach starożytnej klątwy działającej z bezwzględnością i obojętnością mechanizmu[39], który życie jego zmienia w łańcuch zbrodni. Opór wobec siły przekleństwa przyjmuje tu postać ucieczki. Z drugiej strony wbrew koncepcji klątwy, do której istoty należy inna miara niż tylko jedno ludzkie życie oraz charakteryzująca ją bezwzględna konieczność, Odys mówi o alternatywie życia czystego, którą stracił decydując się „nieść we światy zło, co miał czynić w domu”, a więc uciekając z miejsca, które było dla niego święte i nieskalane. Grzeszność urodzenia nie jest zatem cząstką klątwy – jest osobistym darem-przekleństwem i ma raczej znamię chrześcijańskie. Ucieczka Odysa od początku kryje więc zasadzkę względności, a stopniowo odsłania się jako pozór, jeśli w niej widzieć wyraz

---

[36] S. Wyspiański, *Zygmunt August*, w: *Dzieła zebrane*, t. 10, Kraków 1960, s. 245.

[37] Por. tenże, *Jadwiga* (fragmenty), w: *Dzieła zebrane*, t. 10, s. 135-136, 140 oraz *Zygmunt August*, s. 252, 253.

[38] Nasilanie się „głosu” tradycji staropolskiej w późnych utworach Wyspiańskiego rzuca ciekawe światło na zmiany zachodzące w jego poglądach na sztukę, na kwestię oryginalności artystycznej, a także na wewnętrzny konflikt pychy i pokory artysty.

[39] Mit, do którego odwołał się Wyspiański w tym dramacie, nie ma w swej właściwej wersji klątwy rodowej u początku życia Odysa, jest tylko klątwa związana z decyzją wyruszenia pod Troję. Wyspiański natomiast stwarza pozory, że klątwa towarzyszyła już narodzinom bohatera.

tęsknoty za czystością. Staje się ona tylko ucieczką przed sobą samym, takim jakim się jest, bez podjęcia próby przeobrażenia siebie. Mechanizm myślenia kategoriami rodowej klątwy i ponadindywidualnej winy uruchamia drugie źródło ucieczki Odysa: strach, iż Telemak, jego syn, musi zwrócić się przeciw niemu, jak on sam zwrócił się przeciw ojcu.

Odysowi dane jest słyszeć tylko siebie. Słyszy zatem wciąż głosy wzywające go do nieustannego biegu, w którym miesza się kierunek ucieczki ściganego z kierunkiem dążenia przywoływanego. Przywołują zwodnicze głosy syren śpiewających „pieśń żywota", tułactwa bez końca, pieśń o świecie kształtowanym przez człowieka, to znaczy o świecie skalanym. Odys Wyspiańskiego pozostaje zamknięty w pętach swej sprzedanej duszy i nigdy się już nie dowie, czy musi przebaczyć sobie sam, czy musi mu przebaczyć ktoś, by mógł przestać powtarzać:

> Nic, nic poza mną; nic – nic – nic przede mną:
> [...]
> Bodaj mi nigdy żyć nie było dano[40].

Przeżycie najgłębszej rozpaczy i zniechęcenia do istnienia jest też udziałem Zygmunta Augusta. Rodzi się ono w poczuciu, że najgroźniejsze niebezpieczeństwo, najbardziej zacięty opór człowiek jest w stanie pokonać swą determinacją, stałością i wiernością, jeśli tylko broni prawdy, w jego przypadku broni miłości do żony i swojej integralności osobowej króla i człowieka. Bezsiłę i rozpacz może zrodzić tylko cios Tego, co ponad człowiekiem ustala bieg rzeczy, dając i szczęście, i ból.

W całym dramacie przeżyciu utraty najdroższej osoby można przypisać funkcję próby wiary wszczepionej w człowieka jako istotę stworzoną. To najtrudniejsza z prób, o których Zygmunt rozmawiał z Barbarą, jako o próbach zsyłanych przez niebo. Z pewnym zadufaniem tłumaczył jej, iż będzie tylko „nieszczęściem, co się stanie, lecz nigdy karą, hańbą, sromem". Rzeczywiste doświadczenie tej próby stawia króla w sytuacji, która wyrywa mu z ust słowa zwątpienia w to, co zadeklarował – czy spotyka go kara czy nieszczęście, czy uchroni się więc od sromu wiary w klęskę. Zygmunt Wyspiańskiego daje na to pełną odpowiedź. Udziałem jego jako króla i człowieka stało się piekło żalu, stygmat klęski, hańba grzechu – bo „Traciliśmy czas w swywoli"[41]. Ratunkiem staje się zrozumienie prawdy, że „Nieszczęście łamie, boleść dźwiga", że powołaniem i miarą ludzkiej godności staje się właśnie owa dźwigająca boleść. Wyraża ona najgłębszą wolę człowieka wspieraną zaufaniem do planu i woli Boga, by z najcięższej niedoli uczynić swą prawdziwą nieśmiertelność.

---

[40] S. Wyspiański, *Powrót Odysa*, w: *Dzieła zebrane*, t. 9, s. 190.

[41] Tu staropolskie znaczenie – nieposłuszeństwo, samowola w przeciwstawieniu do posłuszeństwa woli – planowi Boskiemu.

Klęska Odysa jest obrazem sytuacji człowieka, który na podstawowe pytanie ontologiczne i aksjologiczne daje odpowiedź zwątpienia i rozpaczy, jednak jego pragnienie oczyszczenia nie jest jałowym koszmarem. Ocalenie Zygmunta płynie z odpowiedzi wiary, wewnętrznego przymusu ufności, idącej wbrew wszelkim zaprzeczeniom sensu i dobra kierującego człowieka ku istnieniu pojmowanemu jako dar i łaska. Odpowiedzi są skrajne – bo jedna mówi o wrogu, Panu przekleństwa, druga mówi o przyjacielu, Panu łaski niezmordowanej, żadna jednak nie formułuje przeświadczenia o pustym niebie.